

Màrius Serra: creació, traducció, joc*

Alexis Llobet

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona)
alexisllobet@gmail.com



En el cas que la qualificació de *polifacètic*, de tan gastada, no provoqués una mena de prevenció, si no rebuig, sens dubte l'aplicaríem a Màrius Serra (Barcelona, 1963), que en el món de l'escriptura ha fet molts dels papers de l'auca: ha escrit novel·les, contes i articles, ha elaborat mots encreuats i molts altres ginys ludolinguístics i ha traduït guions radiofònics, obres de teatre i narrativa. A partir d'una capacitat de maquinació verbal extraordinària que va de bracet amb l'apassionament erudit (*Verbàlia*, per exemple, és la Bíblia dels amants dels jocs de paraules), ha sabut anar-se guanyant el prestigi literari; a més a més, d'ençà del 2013 forma part de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans. L'article, una entrevista feta a Barcelona el 21 de juliol i el 12 de desembre del 2014, en repassa l'experiència traductora i incideix en les relacions entre llengua, normativa, creació, traducció i jocs de paraules.

Col·laborador habitual de la premsa escrita, de la ràdio i de la televisió, la presència constant als mitjans de comunicació l'ha convertit en un dels pocs escriptors escarnits als espais d'humor de TV3, fet que palesa que és un personatge, a més de reconegut, conegut. Tot i que aquesta «creu», com constata ell mateix, no n'ha aconseguit arraconar l'obra pròpia, sí que ha evitat que en els últims anys hagi traduït més, activitat de la qual tracta una bona part de l'entrevista que començarà tres ratlles més avall, abans que el lector despistat que hagi aconseguit arribar fins aquí plegui veles, o que Serra, marxista declarat, refusi aparèixer en una revista que l'admeti com a entrevistat.

Quina relació hi teniu, amb la llengua catalana?

Vist amb perspectiva, va ser un redescobriment. Ha estat la llengua d'expressió familiar per totes bandes, però vinc d'una família no gens lletrada, i les meves llengües de cultura eren el castellà, l'única en què m'educaven, i, més tard, l'anglès, que la música em va fer aprendre amb passió d'ençà que tenia dotze anys.

* Amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Vaig passar l'adolescència llegint els iberoamericans, els anglesos i, més tard, els nord-americans; en català, ben poc, a causa dels interessos i de l'entorn cultural i social. Amb catorze anys vaig començar a tocar els teclats en grups; les lletres em sortien en català, i vaig començar a canviar de llengua progressivament. De primer, la meua era una escriptura fonètica; però, més enllà de l'ortografia, que podia resoldre, hi havia un coixí sonor expressiu, una sintaxi i sobretot una fraseologia que venien directament de l'àvia, que era qui m'havia criat i amb prou feines si sabia parlar castellà (també venia de la mare, però no hi vaig conviure tantes hores). En vaig tenir consciència de seguida: vaig descobrir paraules, expressions i maneres de dir que per a mi només eren sons que havia sentit a l'àvia, i que de sobte trobava en una obra i m'adonava amb sorpresa que existien: era com la passió de descobrir un vincle molt clar entre una llengua de cultura, llibresca, i la de la mare i de l'àvia; ho associo, sobretot, amb la primera autora que vaig llegir una mica sistemàticament en català, Mercè Rodoreda, amb qui m'identifico amb una idea de fons de l'escriptura, que és la importància clau dels detalls per a aconseguir l'estil i el to de qualsevol novel·la. Hi va haver un moment que vaig tenir una consciència relacionada amb l'entorn, i a la universitat la tria lingüística es va reforçar: hi vaig conèixer Ramon Barnils i llegia Quim Monzó o Ferran Torrent. Sí que és veritat, però, que als anys setanta dèiem que la generació anterior era molt de bandereta, de militància cultural i política, i nosaltres (sempre s'ha de matar els pares o els predecessors) ens en volíem distanciar; en canvi, amb els anys m'he adonat que des d'uns postulats estètics diferents tenia plena concomitància amb el que defensaven. Per a mi les cultures només tenen sentit si són poroses i curioses, i a l'hora de triar la llengua, em va reforçar molt que en la nostra hi hagi tants heterodoxos: teníem la Nova Cançó, meravellosa, que a mi m'interessava molt relativament, i també grups de folk; Lluís Llach, un músic fantàstic i compromès, i Pau Riba; o el País Valencià i les Illes Balears, que no són la mateixa realitat carolíngia que el Principat ni comparteixen la idea de país del pujolisme, que a mi em feia sentir molt ofegat.

Com el vau aprendre, el català, i quines influències literàries teniu?

No n'he fet cursos, tot i que recordo haver llegit amb avidesa moltes columnes, com ara «Sobre el llenguatge», d'Albert Jané a l'*Avui*, o la *Gramàtica del català contemporani*, que em vaig mirar gairebé fent surf per descobrir paraules tècniques. Penso que les millors maneres d'aprendre la llengua són, a més d'usar-la tothora, la lectura i reproducció: d'Enric Casasses, per exemple, un brollador lingüístic interminable als antípodes del que jo faria literàriament, en manllevo solucions. Pel que fa a les influències literàries, a més de Rodoreda, als anys setanta vaig devorar Pere Calders i el Quim Monzó primigeni. Vaig començar d'una manera molt desendregada: Jaume Subirana, aleshores editor de Columna, em va recomanar la llengua d'*El vel de maia*, de Marià Manent, però en aquella prosa tan pulquèrrima i noucentista no hi trobava gaire suc, i me'n vaig anar a Santiago Rusiñol i als modernistes, que em divertien, i a Apel·les Mestres. Havent publicat per primer cop amb 24 anys, llegia com un animal, ja no amb vocació de formació sinó d'ubicació, tot el que llavors s'anava escrivint.

Quin model de llengua literària feu servir?

Provo de trobar una llengua espurnejant, que no busqui la foscor i defugui la simplicitat de l'ordre SVO, el de molts narradors que ho basen tot en la força de la trama. Tot i que m'emprenya de no haver estudiat en català mai, m'ha resultat molt útil: no m'he contaminat gens de cap model de correcció ni vaig encotillat; a més, per a mi la literatura ja era d'entrada l'àmbit de llibertat màxima. Amb el temps, que implica més experiències, més lectures i més escriptura, el model ha anat evolucionant, com es pot veure en la revisió que Bromera va publicar fa pocs anys de *L'home del sac*, en què vaig treballar dos mesos a partir del maig del 2010, només amb les tisores. Va ser com passar pel divan d'un psicòleg; més enllà del model de llengua, hi havia l'autor que era aleshores, el que projectava en una novel·la metaliterària i un personatge principal que no deixava de ser un reflex de mi mateix als 26 anys. D'una banda, va ser molt entranyable, perquè era veure molt de temps després la percepció de taller, d'evolució, d'ebullició d'idees; i trobar incòmode el vertigen estrany i indefinible que m'empeny a escriure: aquell era jo amb camises antigues. De l'altra, vaig detectar els pecats de joventut, de primera novel·la, de voler fer una prosa molt ampul·losa, acostada a l'exhibicionisme verbal; havia començat molt abarrocat, amb un model no diré críptic, però sí de moltes subordinacions, un estil un pèl recarregat que anava poc al gra, i la meua evolució, que no s'acaba fent mai d'una manera gaire conscient, sinó que és a la mateixa estilística, ha tendit a eliminar allò superflu. Per tant, agafar una obra de vint anys enrere i pensar de canviar-hi quatre coses es torna un procés agònic, perquè de quatre passen a quaranta, i en vaig quedar tan aclaparat que, volent limitar l'abast de les esmenes, vaig haver de refrenar l'embogiment de retallar i em vaig autoimposar no tocar res de la trama perquè no es convertís en una altra novel·la. Ara bé, tot i que començar a publicar tan jove implica que en rellegir-m'ho hi trobi a faltar uns quants bulls, per a escriure la motivació és fonamental i m'estimo més d'haver madurat a l'aparador; els refusos editorials deuen ser molt frustrants.

Quina mena de canvis hi vau introduir?

El motiu primigeni de la revisió era adaptar els temps verbals al present per incomoditat amb el passat simple; llavors, més enllà de la morfologia verbal, em va semblar que hi havia una llengua força llastada amb l'adjectivació, la subordinació i un cert recarregament, i vaig acabar passant-hi el ribot per eliminar-ne el que a mi ara, com a lector, em sembla una mena d'ostentació estilística. Em vaig decidir a alleugerir adjectius que per registre havien envellit i em grinyolaven, a escurçar la subordinació, a simplificar la sintaxi, a retallar tota mena de fragments i a usar un lèxic més comú. Alhora, vaig aprofitar l'oportunitat per a solucionar xocs d'un registre culte amb un de molt i molt col·loquial; per a normativitzar alguns castellanismes lèxics i sintàctics, o per a esmenar formes com *soft*, que ara, probablement perquè la relació amb els mitjans de comunicació m'ha fet parar l'orella, no se m'acudiria de fer servir: havent trepitjat poc el carrer, era un

escriptor amb força menys referents orals, que s'hauria pogut encaminar cap al gènere fantàstic. Tot i que el risc i el neologisme m'agraden, també vaig adaptar a l'ortografia normativa aglutinacions com *mitjora-tresquarts*, que aquí trobava una mica gratuïtes i asistemàtiques, cosa que no passa en alguns contes de *La vida normal*, en què vaig ajuntar tipogràficament frases senceres per denotar que un personatge s'emprenya o parla molt de pressa.

En una obra, quina relació trobeu entre la llengua i el fons?

La llengua, que és el mitjà i alhora el cos, de vegades es converteix en un personatge més del fet literari i pot arribar a generar el sentit de l'obra. He treballat molt, i ara me'n vaig allunyant una mica, la literatura potencial dels postulats del grup francès Oulipo (formo part del grup italià OpLePo), la base conceptual dels quals radica que tot text parteix d'una restricció, com ara escriure una novel·la que no tingui la lletra *e*. Aquests exercicis van molt bé, però arriba un moment que es poden convertir en una gimcana, un safari lingüístic i verbal fabulós, i el mitjà es transforma en finalitat; jo m'hi he trobat. Per bé que al darrere hi havia la tradició pitarresca que el català és la mare de totes les llengües, a *L'home del sac*, quan vaig representar la parla d'uns estudiants de català amb trets propis de les llengües respectives, vaig arribar una mica al límit, al joc pel joc, i ara no ho escriuria: la bromera de l'enginy verbal és inherent i irrenunciable també en la meua obra literària, però he tingut un debat intern notable sobre com haig de gestionar-la, i, sent molt conscient del perill de la desmesura, provo d'anar amb compte que no se'm mengi i miro que tingui una lògica dins l'obra, que no sigui gratuït ni excessiu. En una ressenya de *Mon oncle*, Joan Triadú em va fer conèixer un vers de Carles Riba amb la paronomàsia entre el joc i el foc: sense foc, el joc perd molta gràcia i esdevé un entreteniment. Josep Maria de Sagarra deia que el model de llengua és com un cavall: una de les regnes és la normativa, i l'altra, la creativitat; si l'estires molt de la mateixa regna, el cavall no avança i gira sobre si mateix, i jo aplico aquesta imatge a l'enginy i al joc. *Verbàlia* és, en certa mesura, el cànon de lectures i autors que més m'han fascinat; el nexa és el joc verbal. Em va encaminar a la ludolingüística un conte de Julio Cortázar, «Satarsa», que protagonitza un personatge obsedit pels palíndroms. A la meitat de la narració n'hi ha un que de segur que va generar el conte, «Átale, demoníaco Caín, o me delata». En aquest cas, el joc genera un conte fantàstic, literatura pura; en canvi, altres cops és una gimcana i prou, cosa habitual a l'Oulipo.

Amb quin model d'escriptor us identifiqueu?

Hi ha qui viu encara del model romàntic de l'autor amb una certa inspiració que es considera escollit i qui es pren l'escriptura com una tasca, una feina, fins i tot física. Cal algun fet irracional per a llançar-se a escriure, però em sent molt més a la vora dels qui s'ho prenen com la feina de posar una paraula rere l'altra, i en aquest procés (i això és literatura potencial nua i crua) troben el sentit del camí.

La imatge amb què més m'identifico de l'Oulipo equipara l'autor amb una rata que construeix un laberint i després n'intenta sortir; construint-lo s'imposa (no sempre conscientment) explorar uns determinats personatges o fer-se preguntes que vol contestar, i l'obra literària n'és el camí de sortida.

Per les circumstàncies sociopolítiques, trobeu que un escriptor català ha de mirar d'ajustar-se a la normativa més que un de castellà o de francès?

Ha estat així durant tot el segle xx, sens dubte. Encara arrosseguem aquesta llufa, però voldria suposar que anem pel camí de deixar anar el llast, cosa que seria un exercici objectiu de normalitat. Malauradament, hi ha una vacil·lació ortogràfica general: la gran majoria dels qui són més grans que jo no van aprendre català a l'escola i tenen una inseguretat notable en l'escriptura i en l'oralitat; i, majoritàriament, al jovent de vint anys en avall, perfectament escolaritzat, la llengua, la lectura, l'escriptura i les armes de seducció textual no els importen gens ni mica. Aquest problema no hi és tan sols en català, però nosaltres hi tenim afegits. Per exemple, van penjar a Palafrugell una citació de Josep Pla amb una falta (De begades), i aquesta transgressió tan minsa va ser un escàndol. En qualsevol societat o cultura consolidada, normal, sense aquest índex dubitatiu tan alt, hauria generat debats, però aquí provoca la inseguretat de si era volguda; això ens repercuteix, als autors.

L'escriptor encara ha de salvar la llengua?

La pilota ja no la tenim nosaltres; malauradament, el nostre pes actual en l'evolució de la llengua és ínfim. Si ningú, a part de l'escola, hagués d'arrossegar aquesta responsabilitat, serien els mitjans de comunicació, que ens han usurpat plenament el poder, i ho dic jo que hi tinc molta presència. Hi ha un model d'autors que sense renunciar a escriure hem anat trobant encaix a la ràdio o a la televisió, una porta que va obrir Quim Monzó, especialment. L'havia precedit Baltasar Porcel, que havent fet una gran aportació amb les entrevistes a molts dels grans noms de la literatura catalana moderna va conduir un programa de viatges al circuit català de RTVE abans de liderar, precisament, una mena de croada contra els mediàtics.

Sou membre de la Secció Filològica (SF) de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC).

Jaume Cabré i Joaquim Maria Puyal havien proposat el meu nom, i quan em van trucar de l'IEC per demanar-me discretament què em semblava, perquè no es poden permetre un estirabot públic, vaig quedar garratibat. Sóc molt poc institucional, però vaig pensar que era una d'aquelles coses a què no em podia negar; a més, em sembla bé que hi hagi una autoritat científica que tingui la llengua com a principal tema d'estudi i que vulgui traslladar la recerca a la societat. L'IEC és un engranatge institucional centenari en què encara pesa l'obra d'Enric Prat de la

Riba, sense la qual, vista amb perspectiva la nostra cultura de fa cent anys, ara no hi hauria base, i és un honor, un orgull i alhora una responsabilitat de ser-hi. Ara ja no hi ha l'immobilisme de l'època de Ramon Aramon, però encara s'arrosseguen inèrcies i dinàmiques del passat, i em sembla que el que hi puc aportar, més que grans coneixements, és un canvi de to, un intent de fer d'una institució pètria una altra de més dútil i amb més capacitat de reacció; en una època que tot funciona a temps real, les innovacions constants i el canvi tecnològic arrosseguen la realitat i no pot ser que el DIEC només s'actualitzi cada dos anys perquè el sistema informàtic no permet introduir-hi els canvis quan toca. També m'agradaria que tingués més visibilitat, que faci de referent: el primer que em van preguntar pel carrer quan es va anunciar el nomenament era quina lletra m'havien fet. Això vol dir, de primer, que tenim un marc mental absolutament espanyol: només hi arriba el ritual de revista del cor de la cerimònia en què van investir Carme Riera a la RAE; i que més enllà d'aquesta colonització no hem aconseguit generar un discurs alternatiu, igualment visible i comunicable, que qualli en la societat. No pot ser que s'hi faci una feinada i després tot quedi al magatzem de la llibreria de l'IEC, només coneguda de lletraferits i científics.

Considereu que la normativa es pot transgredir?

Primer de tot, perquè un escriptor pugui ajustar-se a la normativa o subvertir-la cal que estigui consolidada. Per a poder ser alternatiu, que és el que tothom busca, hi ha d'haver un centre, que no vol ocupar ningú. Sóc partidari de buscar la llengua parlada, cosa que genera transgressió, però sempre segons el registre: en el diàleg d'un personatge barceloní no faria escarafalls, per exemple, al *lo* neutre; en canvi, a la veu narradora no l'hi posaria. La normativa, com la llengua, és elàstica, cosa que no exclou la necessitat d'establir límits, els quals, però, no han de ser de pedra picada: la llengua evoluciona constantment i tot s'ha d'anar podent revisar. Una de les funcions dels escriptors és explorar els límits i transgredir-los, tant en la tria temàtica com en la forma.

Què hi canviaríeu, a la normativa?

Les discussions sobre la normativa podrien ser interminables; jo no m'hi sento gens engavanyat en cap cas. Qualsevol modificació (recordem que la dels guionets va generar gairebé corrandes; jo mateix vaig fer uns quants articles sobre un *exportador de sida*) té unes conseqüències que s'han de valorar molt, i, per tant, no sóc partidari de canviar per canviar. Abans he parlat del *lo* neutre; Jorge Wagensberg em va demanar que li traduís del castellà el llibre d'aforismes *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?* A l'original hi havia una frase semblant a *Lo real es lo natural*; en aquests termes d'abstracció filosòfica estic convençut, i a més està estudiat, que el *lo* neutre hauria de ser possible. Dins la SF hi ha la voluntat de sancionar-lo en segons quins casos, però si obres la porta i l'admits parcialment, que no pot ser d'altra manera, pot haver-hi una lectura generalitzada que en perdi el matís i s'acabi fent servir pertot.

En els jocs de paraules hi ha més laxitud respecte de la normativa?

En un concurs públic de la ràdio sóc ciutadà i prou; els Enigmàrius són una competició i no hi admeto barbarismes: no hi faria un joc de paraules entre *abonar* i *fems*. En canvi, quan faig novel·la, sóc artista; a *Plans de futur* hi ha un joc entre la *hipotenusa* i els *catets*, que, encara que jo no l'expliciti, tothom l'associa amb l'accepció castellana de *catet* que implica un insult. Aquí faig el joc des de la genuïnitat, i el barbarisme l'hi posa el lector. D'altres cops, hi és explícit: a la traducció *Groucho i Chico, advocats*, havia de fer un joc de paraules en un moment que parlaven de Greta Garbo; al final, va acabar *fent-se la sueca*. En tots aquests casos, tret dels usos metalingüístics, a hores d'ara ja no hi faig servir cursives, que penso que no hi calen i fan mal a la vista.

Podríeu esmentar alguna de les vostres apostes lingüístiques?

Sóc fill de Nou Barris i encara dic *ma mare, mon oncle* i *mon àvia*. Faig servir aquest possessiu àton a consciència, però en una època em devia interrogar sobre la viabilitat que tenia, i si ho vaig tirar endavant era perquè l'àvia ho deia, no em grinyolava i és molt eficaç des de l'òptica de l'economia lingüística. La llengua és un mercat que gestiona el que té acceptació, i els criteris per a la pervivència d'una expressió són l'economia lingüística i la funcionalitat, tot i que desmenteix aquesta teoria el fracàs estrepitos del *llur*, un possessiu que discrimina entre posseïdor singular o plural i que funciona perfectament en llengües com el francès i l'italià, i que ha quedat tan empestat que només el podria fer servir amb ironia, en un personatge pedant o en una narració d'una altra època. En canvi, em resisteixo a abandonar *tothora*, que trobo una mica marcat, però que reivindico, ara que *tothom* encara és viu. De vegades la frontera és molt prima; entre algunes paraules que trobem plenament funcionals i d'altres que ens semblen una mica estranyes l'única diferència és la reiteració en l'ús. Jo m'he acabat imposant *esclar* per la constatació que la meua oralitat és el que produeix, i ja em sembla gairebé lexicalitzat; en canvi, *cagatió* no l'acceptaria mai de la vida, encara que el GDLC el doni per bo; hi sóc radicalment contrari. D'altra banda, com que en l'oralitat faig servir poques vegades l'article personal *en*, que té un aire massa senyorívol, i mai *na*, ara escrivint uso en general només *el* i *la*.

Quina relació hi heu tingut, amb els correctors?

Molt de diàleg, que de vegades he hagut de forçar perquè sembla que els editors els amaguin a causa d'autors molt primmirats. N'he après molt, i em deixo corregir qualsevol cosa si me'n convencen argumentant-m'ho. N'he tinguts de molt bons (a Proa, especialment), que m'han fet adonar de certes incoherències de registre o vicis adquirits, com ara el de *Mon Oncle*, que em va fer veure que a ell li grinyolava el registre que sempre fes servir *talment* en comptes de *com si fos*.

Com heu afrontat la llengua d'una novel·la ambientada fa un segle com *Plans de futur*?

A partir de *Mon oncle* vaig començar a tenir consciència de llengua literària i a buscar més enllà de l'expressivitat immediata. No m'havia trobat mai escrivint novel·la històrica fins a *Plans de futur*, en la qual hi ha un temps biològicament molt acostat al de l'àvia, perquè Ferran Sunyer havia nascut el 1904, i l'àvia, el 1898. En aquest sentit m'hi sentia a la vora, i no és que m'interpel·lés en cada expressió, però de vegades sí que pensava si l'àvia ho diria o si em grinyolava; em vaig deixar endur molt pel coixí verbal. Vaig mirar que no hi hagués ni anacronismes lingüístics ni expressions fora de lloc: la cadira de rodes del Ferri es va dir *Ferrari* fins que vaig pensar que Enzo Ferrari va crear la marca al final dels trenta. Com que l'acció era el 1907, amb gran dolor ho vaig haver de canviar per *filferri*.

Vau començar a publicar originals i traduccions gairebé alhora.

Havent portat el meu primer llibre a Quaderns Crema i a Empúries sense èxit, a Columna em van fer cridar, i Miquel Alzueta va despenjar un original de novel·la eròtica (era l'època d'*Amorrada al piló*) de la prestatgeria i em va comentar que estava bé, i en el moment que llegia «quan li abaixa les calces» li vaig haver de dir que aquell original no l'havia escrit jo. Com que portava sota el braç les dues novel·les sud-africanes de Tom Sharpe (*Riotous Assembly* i *Indecent Exposure*), em va demanar si tirava en anglès, li vaig dir que acabava Filologia Anglesa i em van fer fer una prova de traducció de quinze o vint pàgines. Li va semblar bé i vaig començar a traduir per a ells. Hi ha una època, entre les acaballes dels vuitanta i la primeria dels noranta, de traduccions força seguides, que coincideix clarament amb la meua etapa de formació. La majoria del que es publicava era una mica banal, però vaig agafar algun bon llibre com *Vies ràpides*, de Jayne Anne Phillips, o *Tot oblidant Elena*, d'Edmund White. Havia deixat de fer de professor d'anglès, i havent superat la prova d'accés de traducció a TV3, en un lapse curt però intens entre llibres i sèries vaig traduir molt. Fins i tot, vaig girar a sis mans un llibre del cantant Sting, molt il·lustrat i amb format d'àlbum, destinat a ajudar a salvar l'Amazònia, que Alzueta ens va demanar d'enllestir entre tres en una nit perquè l'endemà havia d'anar a la impremta amb la versió castellana, i havíem de quadrar uns textos limitats a una caixa determinada; ni m'ho he volgut llegir.

Quina ha estat la trajectòria traductora posterior?

En els últims vint anys he traduït, probablement, menys que en els cinc primers, per raons laborals i de disponibilitat horària. Als noranta vaig començar a fer els mots encreuats, cosa que em va donar estabilitat econòmica, i ja no em va caldre anar a aquell ritme, i el que he traslladat d'aleshores ençà han estat encàrrecs que no podia rebutjar o obres que he demanat jo. En destacaria el teatre, amb *Arcàdia* (2007), de Tom Stoppard, o *Els dolents de Shakespeare* (2012), de Steven Berkoff. També he girat el recull *Groucho fa l'article* (2005), que l'editor em va

demanar perquè sóc marxista, i un llibre que em va agradar molt, *I remember* (2010), d'un artista plàstic nord-americà dels setanta, Joe Brainard, que comença totes les frases per *Me'n recordo de*, cosa que va fascinar tant Georges Perec que li va inspirar *Je me souviens*.

Quina relació trobeu entre crear i traduir?

Traduir és escriure de dalt a baix un text en el qual no es té compromís en la gènesi, la qual cosa, excloent-ne la responsabilitat inicial, s'acosta a l'experiència completa de la creació; és com ser Déu un cop el món ja és creat, un Déu dropo i evitern. Si l'aprenentatge màxim de qualsevol escriptor és la lectura, traduir és la més profunda i activa, que implica no tan sols percebre, descodificar i digerir un text, sinó a més a més regurgitar-lo. Aquesta escriptura projectada en altres jo narradors és el que m'agrada més, fora de crear. De fet, en l'obra pròpia, el procés de passar a text les idees apuntades en quaderns s'assembla molt a traslladar, perquè reescriu de cap i de nou. Traduir i crear em semblen iguals en un 80%: el meu percentatge de pensar una novel·la, planejar-la i imaginar-la no va més enllà del 20%; la resta és mera escriptura. Traslloadant hi ha moments que costa de trobar una solució i voldria tirar pel dret o passar-hi el ribot perquè em fa mandra, cosa que en una obra meua puc fer sempre; diria que això, a part del punt d'ego, d'inconsciència de pensar que puc fer alguna cosa que valgui la pena, és el que em va fer fer un cop de cap i ser autor. Amb la granota de traductor, en canvi, tinc molt clar que aquestes llicències no me les puc permetre: l'ego desapareix del tot, perquè ja s'ha tirat a la piscina algú altre, i no l'he ni de condemnar ni de salvar, sinó que haig de mostrar el text tal com és. La llibertat de crear és pròpia d'un adolescent; traduir és més compromès i adult, pel condicionament de l'original, i de vegades costa més que la creació mateixa.

En quin lloc de l'obra situaríeu la traducció?

M'ho vaig haver de plantejar quan vam fer el nou web, <mariussera.cat>, i la vaig situar a la part literària, al mateix nivell que la literatura de creació, per bé que hi ha una eina de cerca que permet buscar només obra pròpia perquè no sembli que m'apropio del que he traduït. Conceptualment, la traducció no és secundària, tot i que no és al mateix nivell en tot: responc del tot del text d'arribada, però no de la gènesi de l'obra. No puc negar, però, que la narrativa pròpia és el més important, sobretot quan estic encaparrat en una obra, i per això aquests últims anys traduir s'ha convertit en secundari en el sentit que ocupa menys temps de la meua dedicació a l'escriptura, i gairebé només hi ha entrat amb calçada quan ha estat una proposta fulgurant que m'ha entusiasmat.

Què us ha aportat, traduir?

Posar-me en la pell d'un altre és una cura d'humilitat molt bona que implica tenacitat i flexibilitat i em fa sortir de les meves certeses com a escriptor i repensar

solucions, perquè llegint i prou no s'arriba a considerar tants elements. A més, traduïnt he tingut consciència d'adquirir estils molt diferents: em va entusiasmar el grau d'aprenentatge que em va comportar, per exemple, traslladar el fraseig tan llarg de Tom Sharpe, que devia influir força en la subordinació de *L'home del sac*. De Sharpe en vaig traduir *Wilt on High*, la tercera novel·la de la sèrie; el títol original reflectia una trempera que el protagonista portava durant la novel·la, i jo el vaig traslladar per *Wilt el trempat*, però Alzueta hi va imposar *Wilt més que mai*, reflex del «Barcelona més que mai» d'aleshores.

Què ha de tenir, un bon traductor?

Ha de ser un bon lector en el sentit penetrant del terme, molt curiós de forma i de fons, perquè hi ha tècnics de la llengua (més aviat correctors que no traductors) que de vegades d'un vestit només se'n fixen en el detall, i, si el dibuix no els agrada, s'hi giren d'esquena. Un traductor ha de ser capaç de veure'l, el dibuix, perquè l'estampat l'ha de passar; però, a més, ha de copsar globalment l'obra, l'ha d'assaborir i ha de tenir la pulsio d'explicar: es diu que només els poetes poden traduir poesia bé, i penso que en narrativa és igual. Pel que fa a les habilitats lingüístiques, tot i que ha de dominar bé la llengua de sortida, em sembla inqüestionable que les aptituds fonamentals les ha de tenir en la d'arribada: la traducció és escriptura. Un cop em van encarregar girar del francès una obra de teatre francesa plena de jocs verbals; tot i que el lleigeixo apassionadament sense haver-lo estudiat mai, no la vaig acceptar perquè m'hi sentia en fals, situació en què no em trobo ni en anglès ni en italià, per més que hagi de fer consultes.

Heu traduït els germans Marx.

Flywheel, *Shyster*, *Flywheel*, els guions d'un programa radiofònic humorístic dels germans Marx, havia de sortir gairebé alhora en castellà i català, i, aprofitant-ho, vaig quedar amb la traductora al castellà per parlar-ne. Jo havia arribat a la cita gairebé amb un puro al bigoti i caminant amb els genolls, lliurat a la causa, buscant solucions com un boig per als jocs de paraules, gaudint; i ella els patia, no sintonitzava amb el llibre i trobava que l'humor era masclista. Com a resultat, la seva traducció era carregada de notes a peu de pàgina (Juego de palabras intraducible que...), cosa que hauria impossibilitat que la radiessin; en canvi, Catalunya Ràdio va emetre la sèrie amb la meua traducció de guió. És obvi que no sóc un germà Marx ni *Groucho i Harpo*, *advocats* és l'original, però la frescor hi pot ser, també. Jo buscava a cada moment l'equivalència d'efecte amb l'original, que és el mètode amb el qual m'identifico. Per exemple, hi ha una confusió quan el Groucho diu que en un indret hi posaran «a viaduct» i el Harpo respon «a via duck, why a duck?», que vaig resoldre amb el Groucho dient «aquí hi farem un jardí amb pont i tot» i el Harpo replicant «amb poni? Per què amb poni?». Quan ho explico en una conferència genero molta expectativa fins que esmento la meua solució, i llavors haig de dir per guanyar-me'ls que la còpia

sempre és pitjor que l'original. No és que no n'estigui satisfet, però: tinc la consciència de pensar que era una solució que funcionava. De fet, vaig arribar a sintetitzar tant amb aquell humor que, amb l'embranchida, em vaig inventar el guió de l'únic episodi que no es va poder trobar i el vaig publicar, fent passar garses per perdius, a *El Temps*.

Què en penseu, de la nota del traductor?

Miro d'evitar-la tant com puc, tot i que algun cop l'he feta anar una mica per provocar. Sovint és una solució o bé per a abdicar la feina o bé per a exhibir coneixements pedants. Jo, per eludir-la, incloc dins el text algun sintagma explicatiu o una aposició com si vinguessin de l'autor, cosa que em sembla un pecat menor, més fidel que la nota, perquè no trenca la línia de lectura. Introdueixo aquesta informació que sembla exhibicionista encoberta, amb la menor presència possible, havent valorat molt què cal perquè el context en permeti una comprensió mínima. No faig servir cap altre recurs.

Quins són els límits de la traduïbilitat?

En l'època que traduïa més, vaig girar per a la revista *Cave Canis* un conte del nord-americà Harry Matthews sobre un antropòleg que troba a Papua una tribu amb una llengua intraduïble, que resulta que és palindròmica; tot i que parteixo de la base que no hi ha joc de paraules ni traducció impossible, aquest conte m'hi va fer reflexionar. Abans he parlat de traduir l'efecte; en el cas de la literatura potencial, això potser no és tan evident. Segons la teoria de l'OULIPO, s'han de traslladar les restriccions. *La disparition*, de Perec, novel·la sense cap e, s'ha traduït a diverses llengües, però trobo que això només és utilitzar la mateixa regla i dubto que el resultat ja no sigui una altra obra. De fet, tinc un projecte de despotencialitzar la literatura potencial a còpia de traduir-la literalment; és a dir, fer un text amb una constricció i després traslladar-lo sense, exercici que posaria en qüestió el sentit de girar regles tan emmarcades. Si passés un palíndrom o un embarbussament al català d'aquesta manera (*Dàbale arroz a la zorra el abad / Dóna arròs a la guineu, l'abat*), el resultat no tindria sentit i n'hi hauríem de trobar un de nou.

De quines traduccions n'esteu més content?

Groucho i Chico, advocats en seria una, sens dubte. La traducció creativa és la més agraïda, i en recordo la dificultat del joc verbal i la sort d'haver-la sentida radiada. Va ser un atzar: Alzueta poc que s'imaginava que l'encertava tant, en proposar-m'ho, en una època que jo encara no havia publicat ni el *Manual d'enigmística*; però m'hi vaig sentir, no només capacitat, sinó identificat. Després ja m'han vingut encàrrecs, o jo me'ls he buscats, que tenen a veure amb aquesta trajectòria. Evidentment, també estic molt content d'*Arcàdia*, una de les meves obres de teatre preferides; d'un gran repte genèric que em va fer suar molt, *Si la*

natura era la resposta, quina era la pregunta?, de Jorge Waggensberg; o de *Tot esperant Elena*, la primera novel·la d'Edmund White, una obra una mica simbòlica que trobava fascinant, i que em va suscitar si es pot traduir un text sense arribar a comprendre'l del tot (parlo del sentit general, no de la fraseologia, que no m'oferia problemes). Vaig arribar a la conclusió que podia dimitir d'aquesta funció com un obrer a qui encarreguen una feina.

Què us agradaria traduir?

A segon de Filologia Anglesa ens van demanar per què havíem triat la carrera, i jo vaig dir que per traduir *Finnegann's Wake*, de Joyce. No és que me'n delís, sinó que volia entendre aquell desfici de jocs de paraules en quinze llengües (que sàpiga, encara avui totes les traduccions que se n'han fet en català, inclosa alguna de meva, són fragmentàries). M'hauria agradat traslladar *La vida, manual d'ús*, de Georges Perec, però Ramon Lladó i Annie Bats ja n'han fet una versió molt bona. Fa poc de temps vaig llegir el llibre de contes *House of Thieves*, de l'autora hawaiana Kauai Hart Hemmings; n'hi ha un parell d'extraordinaris, i la pulsio l'he tinguda, però la novel·la que projecto (*Res no és perfecte a Hawaii*) passa per davant de tot. No se m'acut res més, cosa que no vol dir que demà no m'arribi una obra fascinant, com *Arcàdia*: m'havia entusiasmat tant (en aquella època la Càbala em tornava boig), que l'havia anada a veure a Londres, però no havia pensat mai que l'hauria de traduir ni en tenia el desig; en canvi, quan me la van encarregar, vaig tenir la sensació que hi estava preparat.

Us heu autotraduït més d'un cop.

Vaig traduir-me *Verbàlia* al castellà perquè em va semblar que seria un guirigall. Més endavant, en una època que considerava que hi havia una part molt important i extensa d'articles escrits amb molta intensitat i ambició literària que només eren en castellà, em va venir de gust traduir-me'ls i en va sortir l'aplec *Enviar i rebre*, l'originalitat del qual consistia a publicar junts els articles i les reaccions que havien generat, tant si eren insults com ditirambes, i, és clar, per no desfigurar-ne el sentit em vaig imposar no tocar-hi res; de fet, no reescriuria articles, encara que l'opinió meva ja no fos la mateixa, precisament perquè no semblés que vull canviar el passat. D'altra banda, així que *La Vanguardia* va decidir aparèixer en català, vam crear una comissió, que coordinava Magí Camps i que incloïa, entre d'altres, Quim Monzó, Sergi Pàmies i jo, per debatre com ens n'havíem de sortir. Ens van plantejar que la màquina passés al castellà els originals catalans i després ja ens ho revisarien, però prefereixo escriure cada article en català i traduir-lo al castellà jo mateix. Un cop escrit, el deixo obert en una finestra, i n'obro una altra amb un duplicat, en la qual vaig traduïnt a sobre de l'original per no tocar els noms propis. Traduïnt, que és la lectura més profunda, em lleigeixo en català, i de vegades m'adono que he repetit algun element o que hi sobra un adjectiu, o bé alguna solució del castellà me'n fa repensar una de l'original, i potser hi faig algun retoc mínim, però mai de sentit: no repenso l'article (si

es fonamenta en un joc de paraules, en puc fer una doble versió). Introduir canvis de sentit en la traducció significaria atribuir-hi el valor d'original, cosa que no vull fer de cap manera i que és el perill de la reescriptura. Si, en comptes d'encarregar-me'n una revisió, m'haguessin demanat que traduís *L'home del sac*, per exemple, no l'hauria esmenat; en el cas que hi hagués volgut introduir tots aquells canvis, de primer n'hauria fet la versió catalana i llavors l'hauria traduïda perquè no fos un llibre nou.